linea d'**ombra**
i grandi eventi dell'arte

Dal 9 settembre 2000 al 14 gennaio 2001
la grande mostra della Fondazione Cassamarca

lineadombralibri
EDITORIA D'ARTE

# LA NASCITA DELL' IMPRESSIONISMO A TREVISO

*Nella rinnovata Casa dei Carraresi 150 capolavori da 80 musei di tutto il mondo*

## LA LUCE E LO SGUARDO

di Marco Goldin
*curatore della mostra*

Come sempre le cose si possono guardare da molti punti, e da ognuno di questi avere una diversa prospettiva e visione per giungere a un buon risultato. Questa mostra è nata da un desiderio prima di tutto di conoscenza, e in questo è certamente adatta in modo particolare a un pubblico non francese, poiché così a lungo, e molto distesa all'indietro negli anni, indaga il tessuto artistico di quella nazione. Che come ben si sa, e dalla presente esposizione ritengo esca ampiamente confermato, ha un ruolo di assoluta centralità nella pittura del XIX secolo e soprattutto, com'è ovvio, della sua seconda parte. Anche se la collocazione nei depositi dei musei francesi di molte opere comprese nelle prime due sezioni di questa mostra, e il loro stato di conservazione non sempre ottimale che le ha rese in alcuni casi bisognose da parte nostra di restauri, starebbe a indicare che forse neppure in Francia questa storia è oggi del tutto ricordata, dunque conosciuta dal pubblico stesso. Mi sembra una prospettiva condivisa anche da Jacques Foucart nella *Prefazione* al catalogo della mostra *Les années romantiques*: "I musei stessi, nella loro apparente e fragile stabilità, non adempiono ancora (o più) benissimo al loro ruolo di testimoni. Malgrado i progressi ottenuti qua e là (tra gli altri, i nuovi allestimenti dei musei di Tolosa, Grenoble, Valenciennes, Quimper, Rouen, Cambrai, il Carnavalet a Parigi, Cherbourg), quante tele degli anni in questione sono state riposte nei depositi e sono diventate impossibili da mostrare per mancanza di cure (curiosamente, un quadro non esposto ineluttabilmente si deteriora)! Quanti restauri sarebbero necessari e, ahimè, forse non verranno mai compiuti, perché non se ne sentirà la necessità stilistica! Anche i musei che hanno cambiato pelle trascurano certi quadri troppo costosi da restaurare, o poco amati. Quante divergenze tra storia e gusto, di fatto un gusto segnato dalle mode del nostro tempo (non esiste il buon gusto in sé o almeno immutabile; si tratta di un rivestimento puramente nominale)! Quanti esili o perdite! Un intero patrimonio non sfruttato."

E allora dire, attraverso i quadri, una volta ancora dell'impressionismo è naturalmente rischioso, così come enorme è la fioritura di esposizioni nel mondo legate a questo gruppo taumaturgico di pittori, che da solo pare valere una specie di tesoro. E' così che il desiderio di conoscenza ha portato a un lavoro diverso rispetto a quello che ci si sarebbe potuti aspettare da una rassegna impressionista. Provare dunque a ricostruire il tessuto storico e artistico entro il quale questa grande novità si è venuta formando, non volendo puntare soltanto sul momento preciso che corre lungo tutto il decennio degli anni settanta dell'Ottocento. Quel breve giro d'anni che poi, per ragioni diverse da quelle dello studio, è stato allungato fino a far toccare all'impressionismo anche lo scavalcamento addirittura del secolo nuovo.

E anziché andare inopinatamente avanti, con gli amici del comitato scientifico abbiamo pensato che fosse più corretto tornare indietro, per far conoscere i motivi e le ragioni della nascita dell'impressionismo. Quindi le reazioni a certa pittura ufficiale, i contatti con gli artisti di Barbizon che rappresentano un valido antecedente per quanto riguarda lo studio di una natura libera, svincolata dall'immagine del mito. Costruendo in tal modo le quattro sezioni che compongono adesso la mostra e costituiscono il logico e successivo passaggio, cronologicamente scandito, dall'ideale classico alla chiarità dei cieli azzurri mossi di nuvole. Molte cose il pubblico italiano avrà così la possibilità di scoprire, vedendo come l'impressionismo non nasca dal nulla ma sia il graduale avvicinamento di alcuni pittori di genio a una visione nuova, fondata sul diverso impatto della luce sulla rètina e sulla sua distensione dentro il vasto luogo della pittura. Nulla accade più di scontato nello spazio reso magico del quadro, che continuamente si muove, lascia che l'ombra affondi dentro la luce, mentre lo sguardo coglie infinitamente il senso di una variazione che non era prima conosciuta.

La sezione introduttiva indica il senso fascinoso di una fissità che è recupero della tradizione risalente al XVII secolo. La natura è ancora fondale scenografico, nitida descrizione di episodi della storia, del mito e della religione. Una pittura levigata, tersa nel modo di un'alba del mondo continuamente protratta, dentro un'armonia che misura lo spazio come un tempo eterno. Da questo punto, tanto lontano dall'impressionismo ma in realtà distante appena due decine d'anni, comincia una vera rivoluzione nell'arte.

E ancora la pittura legata ai modelli del Salon, nella seconda sezione, lascia che a campeggiare siano i grandi ritratti, l'immagine di una borghesia che rifiuta i nuovi canoni e si fa effigiare nelle antiche pose celebrative. Occasioni ufficiali di confronto nelle quali, spesso, era la gigantesca dimensione dei dipinti il modo migliore per farsi notare. O l'approntamento di un'enorme macchina scenografica e di stupore, che doveva comunque stare all'interno dei canoni dell'Accademia. Ma la presenza, nelle stesse edizioni del Salon, di pittori quali Degas, Renoir e Manet tra gli altri, che chiudono questa stessa sezione confrontandosi con Henner e Bouguereau, segnala come il gusto stia cambiando e non sia assolutamente più possibile chiudere le porte in faccia alla modernità avanzante.

In effetti, gli ultimi due decisivi capitoli della mostra, dedicati alla scuola di Barbizon e all'impressionismo nel suo tempo primo, chiariscono come la visione della natura, ma anche il ritratto, la natura morta e la riproduzione della vita moderna, subiscano una fortissima accelerazione. In pochi decenni un mutamento radicale è avvenuto. Compreso per il momento solo da alcuni e avversato da molti, anche se la strada verso un futuro assai diverso è definitivamente aperta.

Quella strada che la mostra vorrebbe indicare come suo obiettivo principale, attraverso le centocinquanta opere complessive che hanno quale data limite il 1874, anno in cui, nel mese di aprile, si apre la celeberrima esposizione, prima impressionista, presso lo studio parigino di Nadar. Si trova qui un'unica eccezione alla data del 1874, ed è il *Ritratto di Diego Martelli* dipinto da Degas nel 1879. Un comprensibile omaggio a chi, più di altri, contribuì a far conoscere l'impressionismo in Italia, dove adesso questa rassegna si svolge.

AUGUSTE RENOIR, *Jules Le Cœur a caccia con i cani nella foresta di Fontainebleau*, 1866 Museu de Arte Assis Chateaubriand, San Paolo

EDGAR DEGAS, *Ritratti in un ufficio (New Orleans)*, 1873
Musée des Beaux-Arts, Pau

FRÉDÉRIC BAZILLE, *Veduta del villaggio*, 1868 olio su tela, Musée Fabre, Montpellier

## PERCORSO DELLA MOSTRA

*di Davide Martinelli*

### IL PAESAGGIO CLASSICO IN FRANCIA

### I

Gli sforzi in campo teorico e pedagogico di P.H. de Valenceinnes e di J.V. Bertin per ridare vita al genere della pittura storica - senza dimenticare il significativo progresso dell'"École d'Italie" animata dai vari Fabre, Boguet, Granet, Chauvin - portarono, subito dopo il periodo Impero, all'istituzione di un Grand Prix del paesaggio storico vinto da Achille-Etna Michallon, soprannominato il "moderno Poussin". Tutto un gruppo di artisti - Buttura, Bénouville, Lanoue (*Pineta di Gombo vicino a Pisa*, 1861), Desgoffe ecc. -, per lo più passati attraverso l'atelier di Rémond e laureati al Grand Prix istituito dall'Ecole des Beaux-Arts, resta legato ai canoni di una natura ideale, immaginata nel chiuso del proprio atelier, debitrice in larga parte della lezione dei grandi maestri del paesaggio classico del XVII secolo. Altri artisti, alla ricerca di una sorta di compromesso tra la natura e lo stile, esplorano nuove soluzioni allontanandosi tuttavia con prudenza dalla tradizione accademica: è il caso di Théodore Caruelle d'Aligny e di Edouard Bertin, legatisi entrambi d'amicizia con Camille Corot (*Democrito e gli abderiti*, 1841) durante il loro soggiorno in Italia.

Vale per questa sezione sottolineare che molte opere non sono mai state viste in Italia e restano comunque poco note al grande pubblico essendo state relegate, nella maggior parte dei casi e in virtù della maggiore fortuna della pittura impressionista, nei depositi dei musei.

Fatto questo tanto più singolare se solo si pensa che pittori come Aligny, Buttura, Curzon, Desgoffe, Flandrin (*I penitenti nella campagna romana*, 1840), Français, Laurens (*Il sentiero delle sabbie a Fontainebleau*, 1869) erano allora tra gli artisti più celebrati e premiati proprio per la loro pittura idealizzante, che s'imponeva di dare nuova linfa ai temi storico-mitologici.

Levigatezza di forme, colori brillanti, scene studiatamente composte, il tutto nobilitato dai grandi temi della mitologia classica: questi gli elementi principali dei quadri ammirati dal pubblico e elogiati dalla critica in occasione dei Grand Prix. Ed è così che la natura viene ad assumere le fattezze di un teatro grandioso e austero, attraversato da una poesia nostalgica e segreta.

*La morte di Milone di Crotone* di Curzon (1849), *L'ira di Oreste* di Desgoffe (1857), *Ulisse nell'isola dei feaci* di Buttura (1847), solo per citarne alcuni, hanno dunque nei visitatori della mostra un nuovo pubblico, rendendo oltretutto evidente la vitalità di questa corrente fino dentro il XIX secolo e la sua importanza, nel progetto complessivo della mostra, per far capire da quale contesto si sia mossa, per prenderne polemicamente le distanze, la pittura impressionista.

CLAUDE MONET *Entrata del porto di Trouville, bassa marea*, 1870
Szépmüvészeti Múzeum, Budapest

# LA PITTURA DI SALON

## II

In questi ultimi venti anni, la conoscenza della pittura accademica del XIX secolo, dei processi di formazione degli artisti e dei circuiti espositivi ufficiali si è considerevolmente affinata, tra l'altro rivelando come i futuri impressionisti hanno tentato, sull'esempio di Courbet, di imporsi presentando le loro opere al Salon, unico evento artistico d'importanza nazionale.
Non stupirà allora vedere alcuni quadri degli artisti accademici più famosi affiancati ad opere dei maestri dell'impressionismo: dalla nitida classicità del *Ritratto di donna* di Gérôme (1849), lo sguardo trascorre alla malinconica libertà con cui Degas figura la *Giovane donna e ibis* (1857-58).
Quando ancora più eclatante è la distanza tra l'eletta perfezione de *La bagnante* di Bouguereau da una parte (1864) e, dall'altra, la fisica presenza della *Ninfa sorpresa* (1861) e delle *Bagnanti sulla Senna. Accademia* (1874) di Manet. Al tema del nudo, si collega poi anche, con forza tutta propria, la *Bagnante col griffoncino* di Renoir (1870), completando così uno dei nuclei di più alto valore della mostra.
Si presti quindi attenzione alle date per scoprire come Manet, con la sua libertà formale e un inedito uso dei colori, abbia veramente segnato la strada alla nascita dell'impressionismo, pur restando, con il tema delle bagnanti, nel solco della classicità.
Questo confronto rende evidente l'apparire progressivo, nel corso degli anni sessanta del XIX secolo, di uno stile nuovo, a partire da generi pittorici esattamente codificati (ritratto, paesaggio, natura morta), così come la disaffezione nei confronti della pittura storica da parte degli artisti della nuova generazione che intendono sottrarsi al *cursus* della formazione accademica. Un passaggio che ben si legge anche nell'opera dipinta nel 1865 da Bouguereau, *Famiglia povera*.
Le opere esposte nei Salons parigini testimoniano insomma la complessità della cultura figurativa degli anni sessanta-settanta e l'esistenza di una pittura che si profila come una sorta di linea alternativa al Realismo, anche se proprio Courbet (*Signora con gioielli*, 1867) continua ad essere maestro riconosciuto e pluripremiato. Dalle nature morte del maestro di Ornans infatti, Bonvin deriverà la costruzione forte ed essenziale dei suoi quadri (*Natura morta*, 1864).
La classicità del mito si stempera nel frattempo in un'atmosfera di mistero e di sottile sensualità, così come è testimoniato in maniera esemplare da un altro capolavoro presente in mostra, *Prometeo*, dipinto da Moreau nel 1868. Già premiato in occasione dei Salon del 1864 e 1865, Moreau rivela in quest'opera la sontuosità di colori di cui era capace la sua pittura, nonché la straordinaria fantasia compositiva grazie alla quale riusciva a vivificare temi classici ampiamente frequentati.
Questa tendenza all'evasione verso mondi lontani, i cui scenari vengono spesso alimentati dai frequenti soggiorni romani, lasciano traccia in molti degli artisti, oggi considerati minori, ma allora sicuramente tra i nomi più in vista della vita artistica francese in virtù degli allori conquistati ai Grand Prix e ai Salons.
Ecco dunque che Fromentin, amico di Moreau, immagina una *Fantasia. Algeria* (1869), mentre altri, come Robert-Fleury, restano freddamente attratti da scene della vita popolare romana: il riferimento è a *Le vecchie di piazza Navona* (1867).
Queste considerazioni non dovranno tuttavia impedire al pubblico di apprezzare opere che, come nel caso della *Donna su divano nero* (1865) di Henner, oltre una squisita fattura, dicono dello sforzo per "dare un'anima a questi nudi".

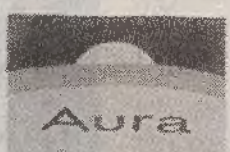
CLAUDE MONET, *Veduta di Rouen*, 1872 Collezione privata

CAMILLE PISSARRO *La casa del Padre Gallien, Pontoise*, 1866
Ipswich Borough Council Museums and Galleries, Ipswich

# LA SCUOLA DI BARBIZON

## III

Questa sezione dell'esposizione si propone di dimostrare come la rappresentazione della natura nella pittura francese, compresa tra gli anni trenta e gli anni sessanta del XIX secolo, contenga degli elementi, tematici o tecnici, che permettono di meglio intendere la nascita del movimento impressionista.
A Barbizon, presso Fontainebleau, si riunisce infatti, a partire dal 1830, un gruppo di artisti che, se pure non si identificò in una scuola nel senso letterale del termine, costituì certamente un inedito fenomeno di sensibilità, di gusto e di rinnovata attenzione alla natura, molto spesso infondendo nella tela la consapevolezza di una nuova solitudine dell'uomo di fronte alla natura.
Dai quadri di questi artisti, molti dei quali, e tra i più celebri, sono in mostra, si libera infatti una visione che si allontana dal paesaggismo tradizionale di ascendenza settecentesca, ancora e solo delicato sfondo a riunioni galanti di vaporose vesti. Vi si scopre invece la piena centralità della nàtura osservata direttamente, trapuntata di luce nei sottoboschi dai quali, improvvisi, fanno la loro apparizione i celebri caprioli dipinti da Courbet (*Riserva dei caprioli* del 1869 e *Paesaggio di neve con capriolo* del 1866) e Millet (*Il vecchio muro*, 1862).
La validità di questa scuola va inoltre misurata non solo per gli elementi di novità introdotti, ma anche, e soprattutto nel contesto di questa mostra, per gli spunti preziosi che ha saputo offrire all'impressionismo al proprio nascere, parzialmente percorrendo per prima i sentieri che porteranno alla pittura *en plein air*.
L'animatore riconosciuto è stato Théodore Rousseau (*Studio di rocce e di alberi*, ca. 1831-33), capace di leggere nella natura, così come del resto fecero i suoi compagni Millet, Daubigny e il più anziano Corot, con una profondità di sguardo, una genuinità di passione sconosciute alla coeva pittura classica.
La scelta delle opere esposte riunisce gli artisti tradizionalmente legati alla Scuola di Barbizon (oltre ai già citati, Barye, Chintreuil, Diaz de la Peña, Dupré, Harpignies, Troyon), ma dà anche ampio spazio a Courbet, il maestro e fondatore del Realismo, colto in questa sezione in veste di vigoroso paesaggista, affascinato dai luoghi di solitaria bellezza.
Negli anni cinquanta e sessanta, dopo aver trascorso a partire dal 1837 quasi ogni estate a Fontainebleau, Rousseau difende tenacemente la causa della pittura realista, intrisa di un vivo romanticismo ravvisabile nella versione di *Le gole di Apremont*, dipinta nel 1848.
Di questa fede incrollabile nella natura si nutrì anche la pittura di Corot che, dopo aver soggiornato a più riprese, come la formazione accademica richiedeva, in Italia (*I pastori di capre a Castel Gandolfo*, 1866), elegge Barbizon a residenza estiva, immergendo tuttavia i boschi che lo circondano in un'atmosfera ora vagamente arcadica (*Paesaggio*) ora quasi primitiva (*Veduta della foresta di Fontainebleau*, ca. 1830-32 e *Veduta del Castello di Pierrefonds*, ca. 1840-45).
Corot fu ricercato dispensatore di consigli per giovani impressionisti come Pissarro (*La casa del Padre Gallien, Pontoise*, 1866) e Morisot, nonché amico intimo, anche per affine sensibilità artistica, di Daubigny (*Chiusa nella valle di Optevoz*, 1855) e Millet (*Gli spaccapietre*, 1846-47).
Con la rievocazione di un'arcadia nostalgica contrasta invece, e con forza, il realismo di Courbet, la cui pittura nulla concede all'idealizzazione. Secondo il suo *Manifesto del Realismo* (1855), spetta all'artista uno sguardo appassionato e partecipe per la realtà tutta e le vicende umane, si tratti pure di un pescatore di fronte a una grotta (*La grotta Sarrazine*, 1864) o di un selvaggio scorcio di paesaggio (*Paesaggio nei dintorni di Ornans*).

ALFRED SISLEY, *Paesaggio. Primavera a Bougival*, circa 1873
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia (Lascito di Charlotte Dorrance Wright)

# LA NASCITA DELL'IMPRESSIONISMO

## IV

La sezione centrale della mostra prende in esame l'opera di tutti quegli artisti che hanno animato l'impressionismo al suo nascere. Accanto ad autorevoli opere di Manet, indiscusso punto di riferimento per tutti gli anni sessanta del XIX secolo, trova spazio la pittura del primo periodo di Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Guillaumin, Cézanne, Boudin, Jongkind, Bazille e Berthe Morisot. È inoltre possibile vedere le loro opere affiancate a quelle di maestri come Courbet, Corot e Daubigny ai quali gli impressionisti avevano guardato con spirito di emulazione.

L'accentuato interesse infatti del Realismo per la vita contemporanea è condiviso, fin dagli anni sessanta, da questi pittori che nel 1874 costituiranno pubblicamente il nucleo primo degli impressionisti.

Una parte della mostra analizza dunque l'importanza dello studio dei maestri più anziani. Pissarro (*La foresta*, 1870) sente ancora forti le suggestioni di cui si era arricchita la pittura francese dopo l'esperienza di Barbizon. Su tutti poi, indiscutibile fu l'influenza di di Manet che certo appoggiò, anche senza farne parte, il gruppo degli impressionisti: valga a mostrare come egli seppe personalizzare, dopo il nudo, anche il genere del ritratto, un altro capolavoro assoluto qual è *Ritratto dell'amante di Baudelaire* (1862).

Se del resto, come nel caso di un altro magnifico quadro, *Jules Le Cœur a caccia con i cani nella foresta di Fontainebleau* (1866), molti sono gli aspetti che la pittura di Renoir ha in comune con quanto intorno alla metà dell'Ottocento avevano dipinto negli stessi luoghi gli artisti della scuola di Barbizon, è pur vero che il quadro appena citato può essere considerato quale snodo esemplare verso la definitiva e matura articolazione del linguaggio impressionista.

Era nelle intenzioni di Renoir di "dare agli alberi e alle ombre sul terreno la stessa luce" che i suoi occhi avevano visto. Con un anticipo dunque di quasi dieci anni rispetto alla mostra di Nadar, egli raggiunge esiti già segnatamente impressionisti per quanto riguarda gli effetti luministici e la libertà nell'uso del colore. Sconcertando così perfino i suoi compagni: Sisley, di fronte a quest'opera, esclamò: "Tutto è folle. Che idea è mai fare degli alberi blu e dei terreni lilla".

Edouard Manet, *Ninfa sorpresa*, 1861
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Paul Cézanne, *Fabbriche presso il monte Cengle*
circa 1869-1870, Collezione privata

Una reazione comprensibile se si considera che, un anno più tardi, Sisley cercava ancora di fermare sulla propria tela (*Il sentiero dei castagni presso La Celle-Sainte-Claude*, 1867) quell'impressione di monumentalità che i pittori di Barbizon avevano già riconosciuto nella foresta di Fontainebleau.

Se qui tuttavia ancora forte è l'influenza della pittura di Corot, costruita su contrasti di toni, di tutt'altra vivacità sono i colori, stesi con mano più libera, completamente impressionista, in *Paesaggio. Primavera a Bougival* e in *Effetto di neve ad Argenteuil*, dipinti rispettivamente nel 1873 e nel 1874.

In effetti, la comunione tra questi giovani artisti si realizza, prima che nello studio fotografico di Nadar, nei luoghi che costituiranno i soggetti dei loro quadri: Monet e Boudin dipingevano insieme a Trouville e per entrambi è possibile verificarlo in mostra con due opere vicine anche cronologicamente tra loro: *Entrata del porto di Trouville, bassa marea* di Monet, data al 1870, mentre di tre anni successivo è il quadro di Boudin, *Porto di Trouville*. Un tema, quello del porto, che sarà ricorrente nell'opera di Boudin (*Porto di Honfleur*).

Le spiagge poi della Normandia erano state meta di "pellegrinaggio" di diversi artisti, e tra gli altri anche dell'unica donna protagonista di questo "movimento", Berthe Morisot (*Fattoria in Normandia*, 1859-60). Le marine saranno dunque uno dei temi maggiormente ricorrenti in questa sezione: ne vedremo dipinte, oltre che da Manet, Monet, Jongkind, Marisot e Boudin, anche dai meno noti Cals e Gonzalès.

Ma non è solo alla pittura *en plein air* che si guarda in questo periodo. Degas su tutti dimostrerà di saper cogliere la realtà a lui contemporanea nei costumi e negli interni (*Ritratti in un ufficio, New Orleans*, 1873), riservando alla quotidianità la stessa perizia, la stessa capacità descrittiva e compositiva che i pittori di Salon, nello stesso torno d'anni, impiegavano per soggetti classico-mitologici. Non trascurando per altro marcate connotazioni in senso psicologico quando si trovi a dover ritrarre la figura umana (*Ritratto di Diego Martelli*, 1879, *Mendicante romana*, 1857, *Giovane donna con ibis*, 1857-58, *Giovane donna con fazzoletto bianco*, ca. 1870-71).

Di questa borghesia, che è la nuova committente in un momento in cui la pittura si affranca da rigidi schemi celebrativi, è superbo ritrattista Fantin-Latour: *Ritratto di giovane donna* (1873) e *Ritratto di Ruth Edwards* (1861-64) incantano per i colori di delicata malinconia che hanno fatto ravvisare alla critica più attenta echi quanto mai vivi del colorismo veneziano nella sua stagione rinascimentale.

Il ritratto, come genere verso il quale maggiore è la confidenza, è stato anche il terreno di Bazille, capace di coniugare in maniera mirabile la figura umana e il paesaggio (*La veduta del villaggio*, 1868) e di fermare con felice equilibrio momenti di serena distensione familiare (*La terrazza di Méric*, 1867).

Com'è ben noto, nella vicenda impressionista Cézanne ha giocato un ruolo di primaria importanza e al tempo stesso affatto particolare: partecipe all'inizio delle esperienze del gruppo, rimase tuttavia inseparabilmente legato ai luoghi dell'infanzia, le terre di Aix-en-Provence, dove dipinse *Fabbriche presso il monte Cengle* (ca. 1869-70), uno dei pochi e tra i più significativi paesaggi concepiti negli anni sessanta, connotato in questo caso da una pittura energicamente contrastata, riconosciuta già dai contemporanei come "di una tale intensità da essere veemente"; gli stessi tratti che possiamo ritrovare nella *Natura morta. Zuccheriera, pere e tazza blu* dipinta qualche anno prima (ca. 1866).

Forti furono però anche le suggestioni di carattere letterario che Cézanne ricevette nel suo periodo di formazione (*I banditi e l'asino* è opera ispirata da un racconto di Apuleio) e in questo senso gli fu maestro, oltre che, inizialmente, inseparabile compagno, Emile Zola. I due amici a distanza di pochi anni si ritrassero vicendevolmente: di Cézanne infatti Zola fece il protagonista del suo romanzo, *L'oeuvre*, pubblicato nel 1866, mentre qualche anno dopo Cézanne dipinse *Paul Alexis legge un manoscritto a Emile Zola* (1869-70): quadro vigorosissimo, anche per il trattamento efficacemente sommario delle figure sprofondate in un'atmosfera di colori bruniti.

Quasi capitolo a sé, anche per i rapporti inizialmente discosti intrattenuti con i protagonisti dell'impressionismo, costituisce la figura di Caillebotte, artista certamente dagli esiti più spiccatamente realisti, dove tuttavia la cifra personale è tutta negli inediti scorci, non a caso assimilabili ai primi risultati dell'allora neonata arte fotografica, dai quali prendono vita scene urbane (*Porta di un paese*, ca.1874) o paesaggi aperti (*Una strada a Napoli*, 1872).

Auguste Renoir, *Bagnante col griffoncino*, 1870
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, San Paolo

HENRI HARPIGNIES, *Paesaggio parigino*, 1872 Szépmûvészeti Múzeum, Budapest

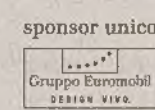
# DA COURBET A MANET

Per il visitatore comune, così come per il conoscitore più avvertito, sarebbe già motivo di interesse più che valido sapere che questa esposizione, con 60 tra disegni, acquerelli e pastelli, realizza il desiderio, in molti casi, di alcuni tra i maggiori protagonisti dell'arte francese del XIX secolo: ovvero vedere finalmente esposta in una mostra la propria opera su carta.
Durante tutto l'Ottocento infatti, l'opera su carta in genere ha goduto da parte di pubblico e critica di un'attenzione nettamente più distratta rispetto alla pittura. Emblematica in questo senso è l'opera di Théodore Rousseau, la cui validità, soprattutto per quanto riguarda la produzione grafica, venne riconosciuta soltanto dopo la sua morte.
Questo ostracismo verso l'opera grafica di molti tra gli artisti che sarebbero divenuti tra i protagonisti della stagione impressionista, o che erano già maestri riconosciuti della scuola di Barbizon, fu in parte dovuto a ragioni di carattere commerciale, oltre che a pregiudizi di natura critica.
Vero è del resto che vi furono artisti, come Harpignies, che riuscirono a fare accettare i propri acquerelli anche ai Salons: è questo per altro un caso rarissimo e che si giustifica grazie a una compiacenza, per quanto riguarda i temi scelti, al gusto imperante. La squisita *Veduta parigina* che Harpignies realizzò nel 1872, non poteva non piacere a quella borghesia che in un'atmosfera di sottobosco vi si vedeva ritratta in pose galanti.
È allora l'opera su carta prima di tutte, e forse sola, arte che si possa dire *en plein air*, una definizione che, per quanto riguarda la pittura della scuola di Barbizon, viene tuttora usata forse impropriamente.
Se fu infatti merito imprescindibile per la nascita dell'impressionismo quello di pittori quali Corot, Courbet, Diaz de la Peña, Millet, Rousseau che seppero andare incontro alla natura, senza più idealizzarla, è anche vero che molti dei loro quadri venivano studiatamente finiti nel proprio atelier e non realizzati en plein air.
*Sur le motif* invece venivano schizzati i grandiosi scenari della foresta di Fontainebleau (Ortmans, *Veduta della foresta di Fontainebleau*, 1872) così come inediti spettacoli naturali (Courbet, *La sorgente della Loue*, 1864), di fronte ai quali l'uomo medita la propria solitudine.
Tuttavia, solo negli anni 1860-1870 ci si incominciò ad accorgere del rilievo che nell'opera complessiva dei pittori di Barbizon aveva acquisito la produzione su carta. E fu un'attenzione che durò almeno fin quando, intorno al 1890, fu smorzata dagli entusiasmi che la pittura impressionista suscitava ormai nel grande pubblico e non solo nella critica più avvertita.
Se dunque gli artisti di Barbizon cominciano a dare maggiore importanza al disegno, è con i futuri protagonisti dell'impressionismo che si realizza quella che, seppure non costituì certo una rivoluzione, è sicuramente stata una tappa significativa nel raggiungimento di un' autonomia espressiva dell'opera su carta.
Una conferma in questo senso è restituita dal *Balletto spagnolo* di Manet dipinto nel 1862 e che è opera importantissima perché, rispetto ai temi della pittura di genere, denuncia un rinnovarsi di cui Manet si vanta essere il principale fautore.
È significativo inoltre che fin dalla prima volta in cui gli impressionisti si costituirono in gruppo per esporre le proprie opere, venisse dato positivo risalto al lavoro preparatorio, alla prima intuizione, agli schizzi e agli studi.
Come Degas (*Uomo a cavallo*, ca. 1861-63) e Cézanne (*Ritratto di Guillaumin*, ca. 1866), anche Berthe Morisot e Pissarro esposero le proprie opere su carta alle mostre degli impressionisti, restando tuttavia un caso quasi isolato rispetto ai loro colleghi, i cui tentativi venivano stroncati già dalla critica contemporanea.
A questa freschezza di risultati contribuì sicuramente anche la libertà che questi artisti si presero nello sperimentare le diverse tecniche. Boudin allora saprà restituire con il pastello, secondo Baudelaire, ciò che in una marina vi è di più inafferrabile per forma e colore.
E sappiamo ormai quanto importante sia stata la vicinanza che Monet (*Marina*, ca. 1870) coltivò inizialmente con questo pittore, così come con un altro maestro di marine quale fu Jongkind (*Il porto di Rotterdam*, 1857). Allo stesso modo Guillaumin, per *Il Quai de Bercy* (1867), ritenne che il pastello fosse il mezzo più adatto per catturare il movimento e i riflessi colorati del cielo.
Maestro di delicatezza finissima fu senza dubbio anche Fantin-Latour, che seppe però sempre evitare lo sconfinamento nello sdolcinato di maniera come dimostra *l'Autoritratto* (1854-56) che, complice un uso insistito del carboncino, ci dice della fiera onestà di cui era capace il suo occhio nel ritrarre se stesso così come gli altri.

JOHAN-BARTHOLD JONGKIND, *Il porto di Rotterdam*, 1857
Collezione privata

## LA NASCITA DELL'IMPRESSIONISMO

Treviso, Casa dei Carraresi
9 settembre 2000 – 14 gennaio 2001

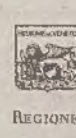
FONDAZIONE CASSAMARCA

sponsor unico
Gruppo Euromobil DESIGN VIVO

orari
DAL LUNEDÌ AL GIOVEDÌ ORE 9-20
DAL VENERDÌ ALLA DOMENICA ORE 9-22
1 GENNAIO 2001 ORE 15-22
CHIUSO 24, 25 E 31 DICEMBRE 2000

biglietti
INTERO LIRE 15.000
RIDOTTO LIRE 12.000
con coupon dei quotidiani e gruppi:
capogruppo gratuito, studenti universitari, oltre i 60 anni
RIDOTTO LIRE 8.000
scuole con due accompagnatori a titolo gratuito,
militari, ragazzi fino ai 18 anni
LIRE 2.000
per il diritto di prevendita con esclusione delle scuole
INGRESSO GRATUITO per i bambini della scuola materna

## DA COURBET A MANET

*La scuola di Barbizon e l'impressionismo.*
*L'opera su carta.*
Conegliano, Palazzo Sarcinelli
10 settembre 2000 – 14 gennaio 2001

CITTÀ DI CONEGLIANO
ASSESSORATO ALLA CULTURA

REGIONE DEL VENETO

orari
DAL LUNEDÌ ALLA DOMENICA ORE 9-20
1 GENNAIO 2001 ORE 15-20
CHIUSO 24, 25 E 31 DICEMBRE 2000

biglietti
INTERO LIRE 10.000
RIDOTTO LIRE 8.000
con coupon dei quotidiani e gruppi:
capogruppo gratuito, studenti universitari, oltre i 60 anni
RIDOTTO LIRE 6.000
scuole con due accompagnatori a titolo gratuito,
militari, ragazzi fino ai 18 anni
LIRE 2.000
per il diritto di prevendita con esclusione delle scuole
INGRESSO GRATUITO per i bambini della scuola materna

mostre ideate e curate da
MARCO GOLDIN

organizzazione
LINEA D'OMBRA SRL, CONEGLIANO (TV)

linea d'ombra, segreteria
FEDERICA BERTAGNOLLI, FEDERICA BEVILACQUA,
SILVIA CARRER, ANNALISA CIVELLI, ROSSELLA FLOREAN,
DAVIDE MARTINELLI, SABA RANZATO, SILVIA VIANELLO

ufficio stampa
STUDIO ESSECI DI SERGIO CAMPAGNOLO, PADOVA

immagine delle mostre
STUDIO CAMUFFO, VENEZIA

assicuratore ufficiale
ASSICURAZIONI GENERALI SPA

trasportatore ufficiale
TRATTO SNC, VENEZIA

prenotazione biglietti, visite guidate,
laboratori didattici e informazioni
CALL CENTER
TEL. 0438.21306 FAX 0438.418108

WWW.LINEADOMBRA.IT/BIGLIETTO
E-MAIL: BIGLIETTO@LINEADOMBRA.IT
ORARIO CALL CENTER:
DAL LUNEDÌ AL SABATO ORE 9-17

visite guidate
PRENOTATE PER I GRUPPI (FINO A 25 PERSONE):
LIRE 170.000
NON PRENOTATE (MINIMO 15 PERSONE, MASSIMO 25,
SOLO IN CASO DI DISPONIBILITÀ DEL PERSONALE):
LIRE 10.000 A PERSONA
PER LE SCUOLE (SOLO SE PRENOTATE, MASSIMO 25 UNITÀ):
LIRE 70.000

CON ESCLUSIONE DELLE SCUOLE, LE VISITE GUIDATE
VERRANNO EFFETTUATE CON L'AUSILIO DI UN APPARATO
MICROFONICO E CUFFIE PERSONALIZZATE
QUESTO SERVIZIO È COMPRESO NEL COSTO DELLA VISITA
PER I GRUPPI CON GUIDA PROPRIA,
L'AFFITTO DEL SUDDETTO APPARATO È DI LIRE 100.000
TUTTI I GRUPPI SONO TENUTI A RISPETTARE
IL TEMPO ASSEGNATO DI VISITA

laboratori didattici
SOLO SE PRENOTATI E COMPRENDENTI ANCHE UNA VISITA
GUIDATA, PER UN TOTALE DI 2 ORE (MASSIMO 25 UNITÀ):
LIRE 120.000

CLAUDE MONET, *Marina*, ca. 1870 Duncan Lawrie Collection